

**Bella y compulsiva. Un análisis de la poesía siniestra de  
Alejandra Pizarnik (1962-1968)**

*Beautiful and compulsive. An analysis of the sinister poetry  
of Alejandra Pizarnik (1962-1968)*

*Sumaq hinallataq mancharichikuq. Alejandra Pizarnik  
(1962-1968) harawinta mastarispá*

**María del Carmen Yrigoyen Arbulú**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

maria.yrigoyen@unmsm.edu.pe

ORCID: 0009-0007-1695-9581

**Resumen**

El artículo analiza, desde la perspectiva de la belleza compulsiva, un conjunto de poemas que la autora argentina Alejandra Pizarnik publicó entre 1962 y 1968, y que aparecen en *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965) y *La extracción de la piedra de la locura* (1968). Para ello, identificaremos algunos de los principales elementos siniestros que pueblan el ecosistema poético de Pizarnik, como son los espejos, las sombras y el viento. Los dos primeros implican una suerte de desdoblamiento de la voz poética; en tanto el viento es fuente de gran contradicción al reunir las pulsiones eróticas con las tanáticas. En el análisis observaremos estos elementos desde lo siniestro, perspectiva explicada junto al concepto de “belleza compulsiva” por el crítico estadounidense Hal Foster en su libro homónimo (1979), sobre la base de postulados teóricos de Sigmund Freud y André Breton acerca del inconsciente y el arte, respectivamente.

**Palabras clave:** belleza compulsiva, lo maravilloso, lo siniestro, poesía latinoamericana, Alejandra Pizarnik

**Abstract**

The article analyzes, from the perspective of compulsive beauty, a set of poems that the Argentinian author Alejandra Pizarnik published between 1962 and 1968, and that appear in *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965) and *La extracción de la piedra de la locura* (1968). To accomplish this, we will identify the main uncanny elements that populate Pizarnik's poetic ecosystem such as mirrors, shadows and the wind. The first two imply a sort of unfolding of the

poetic voice; meanwhile the wind is a source of great contradiction by bringing together both erotic and thanatic drives. In this analysis we will observe these elements from the perspective of the sinister and the concept of compulsive beauty, which are explained by the American critic Hal Foster in his book *Compulsive Beauty* (1979), which is based on Sigmund Freud and André Breton's theoretical postulates about the unconscious and art, respectively.

**Keywords:** compulsive beauty, the marvelous, the uncanny, Latin American poetry, Alejandra Pizarnik

## Huñupay

Kay qillqa, Alejandra Pizarnikpa qarawinkunata (1962 hinallataq 1968) ukunmanta maskaripa qawanqa. Kay harawinkunaqa *Árbol de Diana* nisqan ukunpi rikurimun, kayqa qillqaqa paqarimurqa waranqa isqunpachak suqta-chunka hukniyuq watapi; hinallataq, *La extracción de la piedra de la locura* nispiwan (1968) rikurimun. Chaypaqmi chay Pizarnikpa allinnin harawita akllasaq. Chay harawikuna akllasaq kayna sutiyaq: espejo nisqan, llantu, hinallataq wayra. Iskaynin ñawpaq harawikunaqa qillqaqpa rimayninta hinan rikurichimun; harawi wayraq ukunpitaq, atipanakuy hina munanakuykunamanta rikurimun. Kay mastiripa harawi qawaypiqa, charwimanta, sumaq ukumanta patamuq, qawarimusaq; hinallataq, Hal Fosterpa maytunpi qatichisqa kay Sigmund Freudpa, hinallataq André Bretonpatawan unanchasqankuman hina, rikurichimusqanta, Homónimo nisqanpi, qawasaq.

**Huntasqa rimaykuna:** Ukumanta patamuq sumaq kay, tukuy rikuriq, charwinakuy, Latinamericanapa harawin, Alejandra Pizarnik.

**Fecha de envío:** 8/6/2023    **Fecha de aceptación:** 2/9/2023

## 1. Introducción

El presente artículo analiza, desde la perspectiva de la belleza compulsiva, un conjunto de poemas que la escritora argentina Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936-Buenos Aires, 1972) publicó entre 1962 y 1968 en sus poemarios *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965) y *La extracción de la piedra de la locura* (1968). Como se sabe, Pizarnik es una de las poetas latinoamericanas

más relevantes del siglo xx. Su poética se caracteriza particularmente por el protagonismo que adquiere en ella la fuerza del inconsciente y esto se debe, principalmente, al influjo que tuvo el surrealismo en la autora (Fuentes, 2006).

Pizarnik abandonó las carreras de Filosofía y Periodismo en la Universidad de Buenos Aires hacia fines de los cincuenta para estudiar las vanguardias literarias, y también en la Universidad de Buenos Aires. Estudió, asimismo, pintura con el surrealista uruguayo Juan Batlle Planas (Piña y Venti, 2022a), experiencia especialmente decisiva, como ha reflexionado la crítica española Josefa Fuentes Gómez, no solo en la construcción del estilo de la poeta, sino también en la modelación de su personalidad. Fuentes Gómez afirma que Pizarnik “vive, lee y escribe en la estela del surrealismo” y lo demuestra en su ensayo *El surrealismo en Alejandra Pizarnik* (2006, p. 9), con algunos pasajes de los diarios de la poeta que dan cuenta de ello. Por ejemplo: “la pintura surrealista me alegra como nada en el mundo. Me alegra y me serena” (p. 10) y “mis contenidos imaginarios son tan fragmentarios, tan divorciados de lo real, que temo, en suma, dar a luz nada más que monstruos” (p. 9). Ambos pasajes apuntan a la búsqueda de una belleza surreal, que, como veremos más adelante, no solo maravilla, sino que perturba y genera contradicción al integrar elementos siniestros.

Al revisar la colección de poemas de la escritora argentina, es indiscutible que la fuente principal de su poesía es el inconsciente, tal como lo propone el surrealismo. Sin embargo, Fuentes Gómez no cataloga a Pizarnik como una surrealista “ortodoxa”, en tanto tiene en cuenta, más que el mecanismo de creación de los textos, su obsesión posterior por la corrección y el culto a la palabra<sup>1</sup>.

Nuestro acercamiento se enfoca en algunas de las imágenes maravillosas y siniestras que componen los tres poemarios de Pizarnik que hemos mencionado. Encontramos una aproximación similar en la autora mexicana Lourdes Martínez, en su ensayo *Retórica de lo siniestro en ‘La condesa sangrienta’* (2020). Martínez le dedica este trabajo al tratamiento que hace Pizarnik de lo siniestro u ominoso para convertir imágenes de terror en fuentes de belleza y goce.

Para este artículo nos basamos en la teoría que Hal Foster trabaja en su libro *Belleza compulsiva* (2008), donde aplica los conceptos de lo maravilloso y lo siniestro para analizar el arte surrealista. Ambos conceptos los toma prestados tanto del surrealismo como del psicoanálisis<sup>2</sup>. A continuación, especificaremos de qué manera estos conceptos de Hal Foster son pertinentes para el análisis de la obra de Pizarnik.

## 2. Conceptos preliminares y corpus

Para el surrealismo, el arte solo existe como tal si es capaz de transmitir lo extraordinario o maravilloso. Lo maravilloso es lo bello y lo bello es aquello que nos conmueve porque nos revela algo inquietante, generando una compulsión de volver a participar de esa experiencia. Es decir que la belleza solo puede ser compulsiva y, dada esa tendencia a la compulsión, dice Foster, es que la belleza no solo es maravillosa, sino que al mismo tiempo es siniestra. Lo siniestro, por su lado, está relacionado con el asomo de los fantasmas, los cuales son figuras o emociones que en algún momento nos fueron familiares y queridas, y que la mente se esforzó en reprimir —mas no eliminar—, por estar ligadas, por ejemplo, a temas tabú<sup>3</sup>. Al ser reprimidos, son olvidados y cuando logran salir de su prisión, nos cuesta reconocerlos. Nos causan extrañeza, perturbación.

En apariencia, lo maravilloso y lo siniestro son antagónicos, como la vida y la seducción respecto de la muerte y la castración; en otras palabras, Eros y Tánatos. Sin embargo, conviven en nuestra mente y son, como bien dice Foster, piezas indesligables en la estructura psíquica de la persona. Es decir que la mente no puede operar sin la contradicción y lo que hace el surrealismo es abrazar dicha contradicción. Esto se hace evidente al analizar el catálogo de objetos preferidos por los surrealistas. La mayoría son de naturaleza mimética (objetos fortuitos de naturaleza petrificada, o inorgánicos e industrializados), que permiten crear una confusión siniestra, una nubosidad entre lo humano y lo inhumano, como los maniqués, las muñecas, los autómatas y las figuras de cera. También están incluidos los accesorios que remiten únicamente a partes del cuerpo, como máscaras y guantes. En el caso de los inorgánicos replicantes, estos terminan transmitiendo un mensaje sobre la inminencia de la muerte sobre la vida (Foster, 2008, p. 61). Por otro lado, hay otros objetos que atraen a los surrealistas porque les otorgan la sensación de ser “espectadores pasivos” o “testigos de su propia vida” (p. 76), como los espejos, que también tienen un carácter mimético.

El crítico peruano Luis Flores R., quien ha hecho un estudio sobre los símbolos presentes en la poesía de Pizarnik (2022), ha identificado los noventa y siete símbolos que más se repiten. Para este artículo analizaremos solo tres de ellos. En primer lugar, el espejo, que, sin duda, tiene un lugar especial en la poética de Pizarnik por su efecto siniestro de desdoblamiento. En segundo lugar, hablaremos de las sombras y, en tercer lugar, del viento. De las tres imágenes mencionadas, esta última es a la que Pizarnik recurre más veces. Esto tiene un sentido: el viento no es un mero elemento incidental en su universo poético. El viento, incluso, llega a tener la jerarquía de un personaje.

Para el presente ensayo nos ocuparemos de tres poemarios en los cuales la presencia de estos elementos-personajes son importantes: El primero es *Árbol de Diana* (1962), producido durante la estancia de la poeta en París (1960-1964). De este libro, tomaremos los poemas 7, 14, 17, 18, 19. Del segundo poemario, *Los trabajos y las noches* (1965), usaremos el poema “Comunicaciones”. Finalmente, de *La extracción de la piedra de la locura* (1968), utilizaremos “Cuento de invierno” y “Vértigos o contemplación de algo que termina”. Pasemos al análisis propiamente dicho.

### 3. El espejo

En los tres poemarios en los que nos enfocamos, la palabra *espejo* es mencionada trece veces y esto debe darnos una idea de su jerarquía en la poética pizarnikiana y del carácter maravilloso y siniestro que adquiere. La repetición de la imagen no es una casualidad sin sentido. Es una imagen que revela y genera una compulsión de volver a ella. Un espejo genera una ilusión de desdoblamiento, ya que duplica, visual y temporalmente, las formas que se hallen frente a él. Sin embargo, estamos ante un desdoblamiento extraño. Nos vemos al revés. Lo que debería estar a la derecha pasa a la izquierda, de modo que podemos reconocernos en esa visión, aunque no sea una réplica exacta.

En el contexto de la poesía pizarnikiana, tomaremos al espejo también como una metáfora de la pasividad de la poeta, ya que el reflejo no tiene capacidad de decisión. La voz poética en Pizarnik se siente presa del automatismo al que se entrega durante el proceso de creación y eso lo podemos encontrar en el poema 17, de *Árbol de Diana*.

Días en que la palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente, la hermosa autómatas canta, se encanta, se cuenta cosas: nido de hilos rígidos donde danza y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida (2021, p. 119).

El espejo en estos versos es una metáfora, un recordatorio de la pasividad de la voz poética, de su incapacidad de decisión, que se convierte en fuente de ansiedad. Lo vemos desde la primera línea cuando habla de “la palabra lejana”. Hay otra voz que intenta reconstruirse desde la profundidad del inconsciente, que se “apodera” de la voz poética, la posee y le dicta qué cantar. Esto nos remite al “dictado mágico” del que habla Hal Foster, ligado al automatismo, un mecanismo de producción “capaz de reducir una persona a un autómatas mecánico [...] ni animado ni inanimado,

doble y otro a la vez” (Foster, 2008, p. 34). El poeta surrealista, explica Foster, busca en el automatismo la liberación, pero el mecanismo le juega en contra y lo que consigue es la repetición, la compulsión.

El espejo funciona también como un portal a ese mundo “lejano” —o, más que lejano, escondido— que es el inconsciente. Cuando la voz poética camina “sonámbula y transparente”, condenada a revivir, desde un desdoblamiento, sus “numerosos funerales”, está describiendo a una Pizarnik que buscando la libertad termina sintiéndose no solo víctima del automatismo, sino también partida. La voz poética se siente dos: “ella” y “yo”.

Lo siniestro funciona en dos niveles. En primer lugar, tenemos que el espejo, en Pizarnik, no trabaja en un solo sentido, no refleja un solo lado. Ni la Alejandra que se ve ni la que es observada manda: ambas Alejandras son reflejo una de la otra y esta es la pesadilla. Ambas son sonámbulas. La que danza no es libre. Es una marioneta atada, mediante “hilos rígidos”, a la otra en el espejo. Mientras que la que llora y habla en primera persona está atrapada, asimismo, en un bucle en el que presencia, pasiva y dolorosamente, su muerte. En segundo lugar, es que, si bien toda esta escena perturba a la voz poética, también la maravilla, “se encanta” ante ella: el espejo se presenta como un objeto de belleza compulsiva.

Si la voz poética intentara romper el espejo en su intento por emanciparse de su doble, destruiría a ambas Alejandras. De modo que solo le queda la pasividad, la “espera en hogueras frías”, porque, a fin de cuentas, la hoguera de un espejo no puede tener sino la temperatura del material frío del que está hecho. Lo dicho líneas arriba se confirma en el poema 14, también de *Árbol de Diana*:

El poema que no digo  
el que no merezco  
Miedo a ser dos  
caminos del espejo  
alguien en mí dormido  
me come y me bebe (2021, p. 116)

La voz inicia confesando un deseo reprimido, indecible (porque le aterra y, al mismo tiempo, porque no se siente digna de poseerlo) y bello. Razón por la cual lo considera un poema, “el poema que no digo”. Recordemos que, para el surrealismo, solo se le puede catalogar como poesía a lo bello y desconcertante. La voz poética, entonces, reprime la fantasía innombrable, pero esta halla a través del espejo la forma de escapar, de salir del escondite. Se convierte en fantasma, en

algo siniestro, y aparece bajo la metáfora de un monstruo que es capaz de comerla y beberla con tal de salir de su prisión.

La belleza compulsiva del poema 14 vuelve a hacerse evidente en “Un sueño donde el silencio es oro”, del poemario *La extracción de la piedra de la locura*.

El perro del invierno dentellea mi sonrisa. Fue en el puente. Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas.

He tenido muchos amores —dije— pero el más hermoso fue mi amor por los espejos (p. 227).

“El perro del invierno” es una metáfora de muerte, de destrucción. Siguiendo la teoría de lo siniestro, es una figura castrante, que le mordisquea la cara a la voz poética, la desfigura, le borra la sonrisa. Todo ocurre en el puente, dice la voz, y podemos imaginarnos un puente sobre un río, sobre un espejo de agua, el espejo con el que cierra el poema. El perro habita la realidad de ese espejo. Por eso, mientras el cuerpo de la voz poética está vivo y adornado por flores, en su reflejo aparece muerto y ornamentado con hojas secas.

Una segunda interpretación es que la imagen en el espejo es una premonición o el reflejo del temor de la voz poética. Luis Fuentes R. ensaya que el espejo pizarnikiano plantea el temor de la voz poética de caer en la disociación en tanto “desfamiliarización de la propia imagen” y “aniquilación del yo para mutar en el doble de carácter siniestro” (2022, pp. 323-324). Es decir, la voz poética teme convertirse en ese cadáver con hojas secas.

Sin embargo, no puede dejar de mirarlo. La visión se le ofrece como compulsivamente bella: la perturba y le genera una necesidad de volver a contemplarla, de “arrastrar” el cadáver. De ahí que confiese su amor por los espejos. En este poema, los principios de placer y de muerte no solo están uno al servicio del otro, sino que, en palabras de Foster, pueden llegar a confundirse. “Las pulsaciones de autoconservación y las pulsaciones sexuales parecen estar sometidas a la sobreco-dificación de una fuerza destructiva mayor” (2008, pp. 45-46). Por eso, aunque la voz poética contemple su propia muerte o su propia descomposición, este es un fenómeno que le sigue pareciendo bello e inquietante.

Hay otros elementos que cumplen el propósito del espejo en los poemarios de Pizarnik, como los ojos, que aparece veintiún veces en los tres poemarios estudiados. Los ojos asumen en los poemas esa función reflectaria del espejo. Su humedad les permite atrapar temporalmente el mundo de afuera, como un espejo de agua.



Sin embargo, también son órganos huecos y, por tanto, un pozo o un camino hacia dentro. Si uno quisiese seguir ese camino, no tendría más que mirarse en una superficie reflectaría y al hacer eso, se generaría otro fenómeno de compulsión infinita. Eso es lo que podemos experimentar en el poema 19 de *Árbol de Diana* cuando la voz poética dice “Cuando vea los ojos / Que tengo en los míos tatuados” (p. 121). Los ojos son, pues, una suerte de espejo en el espejo.

#### 4. Las sombras

Otro elemento protagónico de la poesía de Pizarnik son las sombras, que no son otra cosa que la proyección de uno mismo. Pero, en este caso, se trata de una proyección incompleta, que oculta detalles. No tiene rostro. La versión proyectada es una oscuridad, como el fantasma, que solo desaparece con la muerte de su referente.

La palabra *sombra* aparece veintiún veces en los tres poemarios. El poema “Vértigos o contemplación de algo que termina”, de *La extracción de la piedra de la locura*, habla justamente de la extinción de la sombra. La “antigua sombra” se puede interpretar como metáfora de los antiguos fantasmas que la lila intenta reprimir o esconder.

Esta lila se deshoja.  
Desde sí misma cae  
Y oculta su antigua sombra.  
He de morir de cosas así (2021, p. 214).

La flor no existe sin su sombra. En otras palabras, la lila no puede ser maravillosa sin ser siniestra. Por eso, al intentar deshacerse de su lado siniestro, de su sombra, lleva a cabo una automutilación, un “deshojamiento”, que la conduce a la muerte. Más la sombra no desaparece, solo permanece oculta.

Hay una segunda interpretación. La lila no quiere deshacerse de su sombra, sino ocultarla, guardarla, protegerla. Luis Fuentes R. plantea una tensión constante entre la sombra y la luz, puesto que la voz poética busca huir de la luz vista como símbolo del conocimiento y la racionalidad —a los que tanto rehúye el surrealismo<sup>4</sup>—; y prefiere el reino de lo lúgubre, de las sombras (2022, pp. 335-337). Esta hipótesis es refrendada en el poema 7 de *Árbol de Diana*, donde se repite la tensión entre la luz y ya no una sino varias sombras:

Salta con la camisa en llamas  
de estrella a estrella,



de sombra en sombra.  
Muere de muerte lejana  
la que ama al viento (p. 109).

La voz poética huye de la luz (la estrella), que le prende la ropa, le quema, le lastima. Busca, desesperada y repetidamente, refugiarse en la sombra, pero no logra librarse de las llamas. Y es que, tal como hemos explicado, lo maravilloso y lo siniestro son indesligables. Solo la “muerte lejana”, la pasividad total, pone fin a esta tortura.

## 5. El viento

Volvamos al poema 7 de *Árbol de Diana* y fijémonos en su último verso: “la que ama al viento”. Para entender qué o quién es el viento hay que comprender quién lo ama, quién es esa mujer de la que la voz poética habla en tercera persona.

Salta con la camisa en llamas  
de estrella a estrella,  
de sombra en sombra.  
Muere de muerte lejana  
la que ama al viento (p. 109).

La voz poética y esa mujer a la que describe muriendo son una misma persona. Ya hemos visto, previamente, los procesos de desdoblamiento en los que incurre Pizarnik —o la Alejandra del poema—. De ahí que sea capaz de observar su propia muerte desde fuera, como una testigo. Eso lo podemos ver reafirmado en el penúltimo verso: “muere de muerte lejana”.

Y mientras muere, lejos de sí misma, recuerda a su objeto de deseo: el viento. El viento de Pizarnik es un elemento de contradicción, de dualidad. Es un viento benévolo y malvado al mismo tiempo. Y cuando le damos estas características también estamos estableciendo que no se trata de un elemento inorgánico sino de una entidad consciente.

Por un lado, es sinónimo de vida para las especies terrestres. La fuerza con la que va de un lado a otro puede apagar o avivar una llama de fuego, puede dispersar una semilla, hacer funcionar un molino, formar una duna. Pero también tiene un potencial destructivo cuando adquiere la forma de un tornado o un ciclón.

Para la mitología griega, que en tantas ocasiones ha servido de inspiración al psicoanálisis, no había un solo viento, sino varios, y cada uno era una divinidad. Se les conocía como *anemoi* (*venti* en la mitología romana). Los había favorables

y destructivos. A estos últimos se les llamaba *anemoi thuellai* y eran simbolizados como unos caballos indomables. Eolo los guardaba en sus establos. Debía reprimirlos para que no causaran desastres<sup>5</sup>.

En los tres poemarios pizarnikianos que este artículo analiza, la palabra *viento* es mencionada veintiséis veces y el viento que predomina es el *anemoi thuellai*, el dios destructor. Lo vemos en el poema “Comunicaciones” (perteneciente a *Los trabajos y las noches*), que comienza con una imagen mutiladora: “El viento me había comido // parte de la cara y las manos”. A pesar de violencia de estos versos, la voz poética parece maravillada. Veamos la contradicción:

El viento me había comido  
parte de la cara y las manos  
Me llamaban el ángel harapiento  
Yo esperaba (p. 200)

Esa espera puede entenderse de dos formas, que no necesariamente se oponen. La primera es que la voz se concibe como un espectador pasivo, que observa su vida y su muerte sin capacidad de decisión. Es decir, no elude al viento destructor porque no puede.

La segunda forma de leerlo es que la voz no quiere eludir su muerte. Al contrario, siente una pulsión, una atracción fatal hacia ese viento poderoso, depredador. La voz “espera” en tanto desea con ansias el retorno del viento e incluso acepta de antemano el castigo o sacrificio que tendrá que hacer para unirse a este elemento. Siente una necesidad de participar de la repetición del ataque, de contemplar la belleza y el poder del viento.

Cuando la voz poética dice que la llamaban “ángel harapiento” podríamos imaginar que es un ángel caído, un hijo pródigo que busca el retorno al padre. Pero el padre surrealista, explica Foster, es un perseguidor deseado, una figura “enigmática” que encarna al mismo tiempo al “castrador filisteo” y al “protector benévolo”. “La persecución fantasmática del padre podría ser una forma invertida de la seducción que este (el hijo) desea” (p. 132) y por la cual debe ser castigado. Alejandra Pizarnik, la hija del viento, debe hacerse viento para retornar a él: esto es, necesita mutilarse a tal extremo que logre la desintegración. Y las partes del cuerpo que el viento mutila —la cara y las manos— son aquellas que nos dan identidad. Nos encontramos tanto ante el sueño como ante la pesadilla. Siguiendo a Foster, lo maravilloso es absorbido por lo siniestro. Lo anterior se confirma en el poema “Cuento de invierno” (en *La extracción de la piedra de la locura*), que comienza con

una contemplación nostálgica del elemento. “La luz del viento entre los pinos ¿comprendo estos signos de tristeza incandescente?”.

En esa contemplación hay también una espera pasiva de la voz poética, al igual que en el poema anterior. El viento, a primera impresión, también es pasivo, calmo y triste. Sin embargo, eso cambia en los versos finales.

La luz del viento entre los pinos ¿comprendo estos signos de tristeza incandescente?

Un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la cruz lila.

Hasta que logró deslizarse de mi sueño y entrar a mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche (p. 219).

La voz es testigo pasivo de esa muerte, que se repite compulsivamente, y del retorno del ahorcado, que simboliza el retorno de lo siniestro durante el sueño.

La clave está, otra vez, en los tiempos que usa Pizarnik. La voz observa en presente la luz del viento y al ahorcado intentando zafarse. De pronto, en la tercera estrofa, usa el pasado. Cuando entró el ahorcado, ella no tuvo capacidad de reacción. Ya ha ocurrido antes y está ocurriendo, nuevamente en el presente.

Decíamos que el viento aparentaba también pasividad, pero hacia el último verso vemos que “ayuda” al ahorcado a ingresar al cuarto de la voz poética —no sabemos con qué intenciones— mientras esta duerme. Aquí podríamos preguntarnos si el viento es realmente cómplice de este personaje fantasmagórico, es decir, si tiene un rol secundario en esta visión; o si acaso es el autor intelectual de esta incursión siniestra. Me inclino por lo segundo: el padre, un dios protector, vigilante y castigador, reclama el regreso de la hija y envía al fantasma por ella.

## 6. Conclusiones

En los tres poemarios analizados de la autora argentina Alejandra Pizarnik se hace evidente que el inconsciente ha sido fuente de inspiración para la poeta. Esto se refleja en la atmósfera siniestra que sostiene a los versos, y es que hay en ellos una compulsión surrealista por contemplar lo extraordinario e inquietante, aquello a lo que hemos denominado belleza compulsiva, y razón por la cual resulta pertinente la teoría de Hal Foster para aproximarnos al trabajo de la poeta.

Hemos visto cómo afloran y entran en contradicción las pulsiones eróticas y tánáticas en la obra, y son las tánáticas las que prevalecen. La voz poética es capaz de soportar la corrupción del cuerpo con tal de ser partícipe de la experiencia de la belleza que, por ser surrealista, solo puede ser compulsiva.

En consonancia con la propuesta de Hal Foster, podemos identificar que esa contradicción surrealista se materializa en la poesía de Pizarnik en la insistente aparición de elementos como espejos, sombras y vientos. Las dos primeras transmiten una sensación de angustia, de desdoblamiento y de muerte lenta. La tercera es metáfora del padre surrealista, a la vez protector y castigador, objeto de deseo y fuente de horror. La repetición de estos elementos muestra una compulsión en la voz poética de Pizarnik, que busca una y otra vez confrontar sus miedos y deseos.

El espejo es un motivo recurrente en la poesía de Alejandra Pizarnik, y su repetición refleja su significativa presencia en su obra. El espejo se interpreta como un símbolo del desdoblamiento y la pasividad en la poesía de Pizarnik, “reflejando” la incapacidad de la voz poética para tomar decisiones o escapar de ciclos castradores o de muerte.

El espejo también se interpreta como un portal al mundo inconsciente de la poeta, un lugar donde se enfrenta a sus miedos y deseos más profundos, donde es capaz de encontrarse con las otras voces que pueblan su mente y que son similares a ella y diferentes al mismo tiempo (la imagen en el espejo, después de todo, no es idéntica sino invertida).

La pasividad de la voz poética en la obra de Pizarnik está relacionada también con el automatismo al que se somete como parte de su proceso creativo.

El viento en la obra de Pizarnik es un elemento contradictorio que puede ser benévolo y destructivo al mismo tiempo. A pesar de su potencial destructivo, ejerce un atractivo poderoso en la voz poética, lo que refleja la complejidad de su relación con lo siniestro y lo maravilloso en su obra. Este abrazar la contradicción permite integrar lo siniestro y lo maravilloso para generar un efecto de belleza.

## Notas

- 1 En el “Manifiesto surrealista” (2001), André Breton propone que lo principal al hacer poesía es mantener el impulso creativo, aunque el poema no tenga una lógica “sintáctica”. Para Breton, es más importante el sentido que adquiere el poema en conjunto. Sin embargo, tampoco huye por completo de la corrección: “Cuando tal o cual frase mía me provoca en el momento una ligera decepción, confío en la frase siguiente para rescatar sus errores, y me cuido bien de rehacerla o perfeccionarla” (Breton, 2001, p.53).
- 2 El surrealismo toma ambos conceptos del psicoanálisis para desarrollar la idea de belleza compulsiva, la cual aparece en el primer “Manifiesto surrealista”.

- 3 Joceline Zanchettin, en *El horror en Freud*, explica que el tabú es el código de leyes más antiguo del animal-hombre, “más antiguo que los propios dioses, que remonta a un periodo anterior a la existencia de cualquier tipo de religión” (2013a, p. 5). Opera como un temor sagrado, que forma parte de nuestra estructura interna. Reprime fantasías y las convierte en fantasmas. Cuando estas se asoman, generan angustia y horror. Pero para causar ese trauma deben provenir de un espacio muy íntimo, deben generarse en el entorno familiar. Es decir que uno fantasea con algo cercano, y la estructura psíquica del sujeto lo transforma en algo tan extraño e “innombrable” que, de ser enfrentado, provocaría que alguien se arranque los ojos (el mejor ejemplo es el de Edipo). Freud asocia lo siniestro a los traumas “originarios”, que a su vez proceden de fantasías primordiales, originarias o de edades muy tempranas: el momento de la concepción, el retorno al hogar intrauterino, la seducción y la castración (que sucede durante la primera infancia al entender que existe una diferencia genital).
- 4 En el “Manifiesto surrealista”, Breton aconseja a los escritores huir del afán realista, pues lo considera “hostil hacia todo vuelo intelectual y ético” (Breton, 2001, p.22).
- 5 En la *Odisea*, Eolo reprime los vientos en un odre para que Ulises pueda viajar tranquilamente de regreso a Ítaca, su patria. Pero la tripulación siente la necesidad de destapar el envase pensando que hay riquezas, algo maravilloso. Una vez abierto el odre, salen todos los vientos. La salida de lo reprimido causa estragos. La tripulación no puede enfrentarlos. El barco regresa, involuntariamente, a la isla de Eolo y Ulises debe repetir el viaje para retornar al hogar.

## Referencias bibliográficas

- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Argonauta.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo.
- Fuentes, J. (2006). *El surrealismo en Alejandra Pizarnik*. Universidad de Murcia. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/43067/1/EL%20SURREALISMO%20EN%20ALEJANDRA%20PIZARNIK.pdf>
- Fuentes, L. (2022). *La jaula se ha vuelto pájaro. Símbolos en la poesía de Alejandra Pizarnik*. Paracaídas Soluciones Editoriales.
- Martínez, Y. (2013). Retórica de lo siniestro en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. *Entropía*, 1(1), 27-46. <https://revista-entropia.com/ojss/index.php/entropia/article/view/33/91>
- Pizarnik, A. (2021). *Poesía completa*. Lumen.

Piña, C. y Venti, P. (2022a). *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito*. Lumen.

Zanchettin, J. (2013a). El horror en Freud. CONICET. [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/24796/CONICET\\_Digital\\_Nro.a48cc3e9-e7b5-49b1-8514-3e5ec42e37c3\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/24796/CONICET_Digital_Nro.a48cc3e9-e7b5-49b1-8514-3e5ec42e37c3_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)